La scrittura d'arte in Leonardo Sciascia: un caleidoscopio critico

Giuseppe Cipolla
Accademia di Belle Arti di Napoli
g.cipolla@abana.it

© dell'autore

Ricevuto: 10/06/2022
Accettato: 30/11/2022
Pubblicato: 22/12/2022

Riassunto

La scrittura d'arte di Leonardo Sciascia si inserisce in maniera singolare nell'ampio filone letterario della critica artistica del Novecento, con una discendenza da un lato, alla tradizione italiana (Longhi e altri) e, dall'altro, alla écriture d'artiste francese e anglosassone ottocentesca. Le immagini e le opere d'arte vengono lette da Sciascia in maniera affine e parallela alla letteratura, come mezzo unico e flagrante per rappresentare i fatti della vita e dell'uomo, nei loro aspetti di realtà e immaginazione. Nell'arte "la logica del visibile si è messa al servizio dell'invisibile". Il discorso sull'arte diventa quindi una scrittura "in funzione d'altro", capace di restituire la presenza dell'assenza di potenzialità. In tale dimensione la sua critica mostra una personale possibilità di ermeneutica 'sternianamente' sentimentale, itinerante e ironicamente scettica, che va a costituirsi, per l'ampiezza di prospettive e chiavi di lettura, in uno straordinario caleidoscopio critico.

Parole chiave: Leonardo Sciascia; Critica d'arte; Arti visive; Immagine; Linguaggio; Letteratura; Novecento; Longhi.

Abstract. *Art writing in Leonardo Sciascia: a critical kaleidoscope.*

The art writing of Leonardo Sciascia fits in a singular way in the broad literary vein of artistic criticism of the twentieth century, with a descent to the Italian tradition (Longhi and others) and to the écriture d'artiste nineteenth-century French and Anglo-Saxon. The images and works of art are read by Sciascia in a similar and parallel way to literature, as a unique and flagrant means to represent the facts of life and man, in their aspects of reality and imagination. In art, "the logic of the visible has put itself at the service of the invisible". The discourse on art thus becomes a writing "in function of the other", capable of restoring the presence of the absence of potential. In this dimension, his critique shows a personal possibility of 'sternian' sentimental hermeneutics, itinerant and ironically skeptical, which, thanks to the breadth of perspectives and interpretations, becomes an extraordinary critical kaleidoscope.

Keywords: Leonardo Sciascia; Art Criticism; Visual Arts; Image; Language; Twentieth Century; Longhi.

https://doi.org/10.5565/rev/qdi.548 ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

Gli scritti di Leonardo Sciascia sulle arti visive riflettono un caleidoscopio tematico variegato e mutevole. Gli artisti antichi sono tra i più rappresentativi della civiltà artistica siciliana: il Maestro del *Trionfo della Morte*, Francesco Laurana, Antonello da Messina, Caravaggio, i pittori caravaggeschi attivi nell'isola, Filippo Paladini, Giacomo Serpotta. Tra i maestri dell'Ottocento, la preferenza è invece per i francesi: Courbet e Degas in testa. Tra i protagonisti del primo Novecento incontriamo, tra gli altri, Anton Gaudì e Duilio Cambellotti. Più numerosi quelli del secondo Novecento, di cui lo scrittore prepara saggi e frequenti presentazioni di mostre con appassionati profili. Sono gli artisti che talora conosce e frequenta di persona, in Sicilia, come nei frequenti viaggi fuori dell'isola. Pittori e scultori: Renato Guttuso, Emilio Greco, i Pecoraino; ma anche Alberto Savinio, Fabrizio Clerici; incisori: Mino Maccari, Tono Zancanaro, Bruno Caruso, Piero Guccione; fotografi: Ferdinando Scianna, Robert Capa. Artisti che appartengono a correnti, poetiche, linguaggi e correnti talvolta molto diversi tra di loro: naturalisti, realisti e surrealisti. Tra le tecniche artistiche commentate da Sciascia un posto particolare occupa l'incisione, 'figura minore e segreta', di cui lo scrittore è stato anche appassionato collezionista. Una preferenza va anche per la scultura. Suggestive, inoltre, le pagine rievocative delle forme urbane barocche di Sicilia: Noto, Catania, Caltagirone. Infine, di grande intensità e partecipati appaiono gli appelli contro il degrado dei monumenti, specialmente quelli di Palermo: la Zisa, la Piazza del Voto, lo Steri, i villini Liberty di via Libertà.

L'ampia prospettiva tematica e cronologica che si coglie immediatamente sfogliando le pagine sulle arti di Sciascia è un aspetto comune alla critica d'arte italiana degli anni cinquanta-ottanta del Novecento. La rievocazione e il commento della scrittura formale dei vari artisti, si risolve in una personale forma di scrittura: lucida, essenziale, intessuta di rimandi colti ai molteplici autori, antichi e moderni, molto spesso interlocutori nella sua corrispondenza. Le pagine sull'arte di Sciascia sono intese letterariamente a correlare l'immagine con la parola, a interpretare i diversi registri espressivi delle forme d'arte e degli artefici con cui si confronta: la memoria, la libertà, l'ironia, l'erotismo, il mistero, l'armonia, la misura, il dolore.

La descrizione verbale delle opere d'arte da parte di Sciascia s'inserisce nell'ampio filone letterario della scrittura d'arte, quello di natura ecfrastica, che caratterizza in maniera singolare la critica d'arte italiana del Novecento, chiara discendenza dalla écriture *d'artiste* francese e anglosassone, del secondo Ottocento. Le immagini e le opere d'arte vengono lette e commentate da Sciascia in maniera affine e parallela alla letteratura, come mezzo unico e flagrante per rappresentare i fatti della vita e dell'uomo, nei loro aspetti di realtà e di mediazione interiore, di sensazioni intime. L'arte per Sciascia è un raffinato gioco intellettuale, proteso a raffigurare la realtà umana nelle situazioni esistenziali più varie, che compongono il teatro della vita, esplorando le regioni dell'immaginario e del mistero. Nell'arte «la logica del visibile si è messa al servizio dell'invisibile». Volendo approfondire il tema, a seguito degli studi

emersi nella critica settoriale,[1] si può tentare di delineare un primo bilancio in merito alla forma e allo stile della sua scrittura in ambito figurativo. Nella premessa a una delle sue opere fondamentali, *Costruzione della critica d'arte* (1955),[2] Luigi Grassi sottolineava «l'importanza, o la esclusiva validità, dell'attività critica dovuta al giudizio immediato, frammentario, istintivo e però aderente al significato di un'opera d'arte, quale è quello formulato felicemente da artisti o poeti», sebbene si tratti pur sempre di «critica frammentaria, intuizione isolata, di ordine eccezionale», ma che, tuttavia, concorre, nella brillante metafora della «costruzione dell'edificio della critica d'arte», accanto ai contributi estetici e storiografici, al procedimento costruttivo su cui si fonda la moderna storiografia artistica.[3] È in questo territorio che si inserisce l'attività di Leonardo Sciascia nel panorama della critica d'arte, che, come emerso in alcuni studi recenti sul rapporto dello scrittore con le arti visive è individuabile – appunto – in una tipologia di scritti di 'ordine eccezionale'.[4] A un primo sguardo appare chiaro che la sua scrittura così sovente costruita come differimento continuo di un enigma,[5] sembra spesso avere al proprio centro la propulsione che le viene dal pensiero di un'immagine, al modo di un suo segreto svolgimento. Lo stesso interesse allora, emerge in prima istanza dalla fascinazione per un materiare recepito come una possibile chiave, una soluzione per la sua complessa ermeneutica autoriale. Nel considerare le opere artistiche e i loro autori, sebbene Sciascia effettivamente sperimenti la reattività delle immagini, non è soltanto la diretta implicazione iconografica della scrittura a costituire il valore delle sue pagine sull'arte. Oltre all'immediata ricaduta contenutistica, infatti, esse sono il campo di una fervente ricerca formale che arriva ad investire gli esiti delle opere maggiori, collocandole nel cuore inventivo del Novecento più sperimentale e creativo. Attraverso una personale interpretazione delle "proposte" longhiane,[6] Sciascia ricollega il proprio esercizio di riflessione sulle arti alla punta più avanzata dell'evoluzione della scrittura

1. Per un quadro generale sui rapporti tra Leonardo Sciascia e le arti visive, cfr.: Izzo (1998); Cipolla (2011); Cipolla (2012); Spalanca (2012); Cipolla (2014); Cipolla (2017); Cipolla (2018); Cipolla (2020).
2. Grassi (1955).
3. Grassi (1955, p. 7).
4. Oltre al citato lavoro di ricognizione bibliografica di Izzo (1998), si ricordi anche quello di Motta (2009), e anche i lavori di Traina (1999, 2009 e 2012) e, più nello specifico in merito alla disamina delle specificità della critica sciasciana sulle arti: Cipolla 2020.
5. Si pensi non soltanto ai numerosi riferimenti ad opere d'arte disseminati trasversalmente lungo l'intera produzione di Sciascia ma pure a come, in specie dagli anni Settanta in avanti, la memoria iconica lavori sul livello della stessa *inventio* tanto romanzesca quanto latamente critica.
6. Che incide non tanto nei termini ekphrastici di restituzione linguistica del materiale iconico quanto su una complessiva adesione ad una via letteraria alla critica d'arte, auspicata da Longhi stesso (1950) e attuata da Sciascia informando la propria critica delle soluzioni inventive tipiche della sua poetica: la ricostruzione funzionale del materiale documentario, l'accertamento filologico, la disamina poliprospettica delle questioni, la progressione 'investigativa', il gusto scettico alla decostruzione del paradosso, ecc.

letteraria[7] mostrandoci una volta ancora come ogni autentica prassi critica sia altrettanto un discorso di metodo, in quell'inscindibile unione di forma e conoscenza di cui consiste lo stile. Di fronte alla visione dell'arte Sciascia da un lato procede a una messa in relazione tra sentire e ricordare, tra rinvenire e dare senso, dall'altro adotta se stesso facendosi altro:[8] eventualmente cangiante la postura del suo sguardo fa assegnamento sull'opzione sempre rinnovata di una liberante vocatura inventiva, non iniziatica[9] ma riconoscibilmente 'tradizionale', poetica, sciolta da costrittive necessità dimostrative e dispotici demoni teorici quanto da tiepidanti irrigidimenti analitici. Orientata al fondo da un approccio contestativo storicizzante ma non storicista, giustificativo senza determinismi, la scelta di una pronuncia sull'arte sfuma nella stessa dimensione traspositiva della letteratura, condividendone lo snodo critico generativo. Nello stesso tempo però in cui si riconosce come l'essere scrittore in proprio si riversi nella riflessione sull'arte mutuando una ricerca che solo apparentemente pertiene in modo esclusivo al fronte della narrazione – eco piuttosto di una estensiva indagine gnoseologica – altrettanto rispetto a quella dimensione di composizione letteraria forte, nelle pagine dedicate al lavoro artistico si registra inevitabilmente una conduzione di elettricità minore. A fronte di un rafforzamento dell'aspetto processuale del discorso messo in opera – attraverso catene associative mutualmente generative – in vista della promozione di nuclei interattivi di senso, si ha infatti una cogenza dell'oggetto artistico in esame che sposta, rivendicandolo per sé, il baricentro della scrittura, tale per cui essa si scopre, anche, in «funzione d'altro». Ecco così che quel moto interminabile di approssimazione e avvicinamento laddove più da presso arriva a stringere la forbice tra il proliferare rispondente delle divagazioni e la gravitante linea tematica principale, costituita dall'opera, la parola incontra il manufatto artistico assumendone l'istanza espressiva. In questi spazi di convergenza si tocca la dimensione materiale dell'opera, quale oggetto risultato di un procedimento tecnico-creativo, e quale configurazione fisica di una superficie che realizza un'intuizione. Nonostante perciò sia innegabile che l'operazione critica di Sciascia nei riguardi dell'arte si mantenga sostanzialmente non descrittiva, queste zone discorsive richiamano a una maggiore aderenza verso la concreta conformazione dell'opera, una presenza fattuale che, per quanto possa usarsi in modo al limite pretestuoso, si impone quale ragione prima di ingaggio. L'essere in proprio scrittore andrà allora posto a confronto

7. In quella disposizione saggistica ibridante (critico-creativa) che Contini per primo individuò come precipuo merito di Longhi; cfr. Contini (1988).
8. Qui in particolare in riferimento alla ripresa di procedimenti letterari sperimentati nella composizione dell'opera maggiore, in una sorta di 'autotrasfigurazione'; ma si consideri anche la suggestione da Mallarmè – «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change», evocata da Antonio di Grado (1991, p. 13).
9. Cfr. Longhi (1950, p. 16): «L'opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte. Un'opera sola al mondo, non sarebbe neppure intesa come produzione umana, ma guardata con reverenza o con orrore, come magia, come tabù, come opera di dio o dello stregone, non dell'uomo. […] È dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica».

con la rispettiva postura 'antitetica' dell'esserlo «in funzione d'altro» con la quale fa sistema. Ciò significa che le pagine dedicate alle arti andranno valutate nell'ordine di complessità di questa coesistenza, che potrà costituire modello 'di controllo' anche nei riguardi della restante opera sciasciana. Com'è noto si deve a Contini l'ideazione della categoria di «scrittore in funzione d'altro» elaborata proprio in relazione all'opera di Roberto Longhi:[10] per essa vengono a convergere un fascio di istanze analitiche pertinenti allo stesso atto critico che così in sezione rende cognizione delle spinte di sperimentazione stilistica insite al peculiare profilo del magistero longhiano ma insieme impressione dell'epoca, dei modi in cui essa rilegge, scuote e rilancia la pulsione innovativa endogena alla scrittura stessa.[11] La critica sperimenta allora una «emancipazione»[12] e il proprio «progredire a "genere" autonomo»,[13] in un diffuso carattere distruttivo[14]/costruttivo che si inocula nel corpo delle formazioni discorsive (più o meno) consolidate. È, del resto, la strada che fin dai suoi albori la modernità traccia attraverso la scrittura saggistica, in cui primaria è sempre l'«istanza di verità»,[15] la necessità di riportare dati, ridiscutere evidenze; ed è, poi, la sostanza stessa del discorso letterario sciasciano[16] che così vediamo confermata nelle pagine dedicate alle arti. La fedeltà a quella metodica *au contraire* che affronta la coesistenza del doppio binario sciasciano di scrittore 'in proprio' e «in funzione d'altro» se induce quindi a ribadire quanto è già del tutto noto riguardo il ricorso mescidante dei generi e l'ispirazione saggistica dell'invenzione poetica, altrettanto ci permetterà di ricondurre quell'assetto discorsivo oltre che alla matrice cognitiva, critica, del moderno, ad una postura espressiva «galileiana» consistente «in una disposizione epistemologica, non estetizzante, nei confronti della scrittura – disposizione che come tale, viene prima delle distinzioni fra generi letterari e sta al cuore di un certo modo di fare letteratura».[17] Occorre tuttavia guardarsi dall'adoperare la categoria in senso eccessivamente prescrittivo o all'opposto omnicomprensivo, al più, metastorico: se infatti *in primis* la formulazione nasce come definizione prensile e aperta che, allo stesso modo, designa profili intellettuali di ricerca ugualmente multiformi e refrattari ad una individuazione cristallizzante, essa però si lega fortemente all'abito mentale razionalizzante, analitico, disgiuntivo, con cui si inaugura e che inaugura la modernità. Inscrivere Sciascia nel novero dei

10. L'espressione compare per la prima volta in Contini (1972c, p. 111). All'opera di Longhi Contini si lega in una lunga frequentazione che prosegue negli anni dando esito a numerosi contributi: Contini (1972a); Contini (1972b); ancora Contini; Contini (1988); Contini (1973). Sul rapporto Contini-Longhi fondamentali sono gli studi di Mengaldo (1991); di Raimondi (2003); e di Marchesini, M. (2005), a cui si rimanda per una bibliografia completa sull'argomento.
11. Marchesini (2005).
12. Contini (1974, p. 203).
13. Contini (1974, p. 203).
14. Costa (2008, p. 28).
15. Contini, G. (1972b, p. 126).
16. Cfr. Zinato (2006, p. 15).
17. Marchesini (2005, p. 47).

«galileiani» significa collocarlo dentro il più qualificante paradigma del moderno, in quanto di esso è più radicalmente fondativo, e farlo da parte linguistica, ovvero andando a considerare quel versante della sua scrittura da cui con maggior frequenza sono state evinte risultanze attribuite dalla critica a un affievolimento o a un'estenuazione di quel modello conoscitivo.[18] Per tale ragione importa rintracciare negli scritti d'arte quella postura «galileiana»: essa ci permette di tornare alla 'questione della lingua' di Sciascia nuovamente come al terreno più fertile[19] per la comprensione delle sue pagine. La tensione «nominalista»,[20] da cui muove la scrittura dei galileiani accomunandoli, mentre costituisce infatti il «carattere più vivace» e «sperimentale […] della cultura moderna»[21] allo stesso modo sostanzia quella spinta di avanzamento che traina il discorso sull'arte sciasciano, e che le intenzioni analitiche sulla realtà storica, sociale e politica pongono pure alla base delle forme dell'opera maggiore. Sembrerebbe in tal modo riproporsi, con terminologia variata e applicato a un ambito meno noto della produzione di Sciascia, il consueto ordine di dibattito che «incorrendo nel vincolante schema esegetico di uno "scrittore di cose" e non di parole»[22] prima, cerca poi una restituzione intera dell'operazione letteraria dispiegata nel riconoscimento di come siano «il filtro stesso dello stile e le strategie dell'invenzione (della finzione) che giustificano e sorreggono la letteratura nella riscrittura storiografica dell'evento».[23] Del resto come osserva acutamente Alessandro Bosco: «La scrittura di Sciascia, così silenziosa e tendente a "non esserci", è in realtà la cosa stessa, è il modo in cui la cosa acquista tutto il suo pieno splendore, il suo senso assoluto».[24]

Sebbene tali considerazioni siano correttamente riportabili anche agli scritti d'arte, va però detto che quanto in effetti quelle pagine davvero condividono con il resto dell'opera sciasciana consiste piuttosto in un comune cominciare da una condizione parimenti aporetica che origina lo spazio-intercapedine dell'esercizio critico: se certo dunque si tratta ancora dell'interscambio pervasivo e trasversale di finzione e verità, l'andirivieni circolare si instaura in specie tra 'funzionalità' e autorialità della scrittura. È in questo senso che le pagine

18. In particolare le procedure citazionali (divaganti), il vasto ricorso alla riscrittura, il rilievo del coefficiente combinatorio nella gestione delle componenti narrative: per un breve *excursus* del dibattito relativo alla «problematica modernità» di Sciascia si rimanda a Traina (2009).
19. Cfr. Pasolini (1973), *Tempo*, 29 luglio, ora in Motta, A. (1985, p. 223): «In realtà l'unica analisi possibile e fruttuosa dei libri di Sciascia è proprio un'analisi linguistica». Sull'aspetto linguistico della scrittura sciasciana si veda anche Bucca (1999, p. 148): «la scrittura di Sciascia così costruita si configura più come un *fait de style* che un *fait de langue* e lo scarto evidente tra semplicità dichiarata e "pseudo-semplicità" realizzata è confermato dall'esame dei testi in traduzione»); e Bosco (2005).
20. Cfr. Contini, G. (1972c, p. 114).
21. Cfr. Contini, G. (1972c, p. 114).
22. Moliterni (2004).
23. Moliterni (2004).
24. Cfr. Bosco (2005, p. 123): «Nel discorso sulle parole è implicito quello sulle cose: come la parola, la materia grezza del reale, il fatto reale, viene aperto, limato affinché dia un colore, *c'est-à-dire* un senso universale».

sull'arte possono costituire un 'gruppo di controllo' e verifica sulla restante produzione dal momento che, appunto, essa mostra una forte ascendenza alla riproduzione di un dato evenemenziale di fattualità 'dura': riconoscere alla scrittura sciasciana un carattere sempre orientato, sempre anche a servizio, il suo essere così proiettata oltre sé stessa,[25] significa guardare al livello stilistico che la informa, e di cui giustamente si sottolinea l'attentissima fattura, non come a un'istanza successiva, appoggiata o simbolica, ma, oltre la dimensione di espressività e di transito di contenuti, come ad una esecuzione dell'essere nel reale, una resa alla vita attraverso le notazioni dei suoi rapporti. Riprova ne sia quanto Sciascia interpreti quell'istanza «nominalista» in modo affatto peculiare per cui, proprio laddove tale postura sembrerebbe avvicinarlo tanto più profondamente all'esperienza longhiana centrata sull'esecuzione «*in re*»[26] di una critica pura,[27] filologicamente intuitiva,[28] scopre la via di una ben diversa, mimesi sincronica,[29] animata del movimento di un 'pensiero ospitante'. La stessa elaborazione razionale al fondo del discorso sulle opere infatti si sostanzia costruendosi dell'accoglienza di tutte quelle alterità memoriali, iconiche e testuali veicolate dalle digressioni divaganti: anche la riflessione sull'arte si fa così domanda di ospitalità.[30] Il fenomeno dell'arte può insomma rendersi alla condizione del reale solo nella dimensione dell'essere spazio-incontro e crocevia, in cui chi vede e ciò che è visto – ma anche ciò che è visto e quanto in relazione viene evocato – agiscono l›uno sull›altro, in uno scambio processuale infinito La dimensione dell'arte è esperienza proprio nella misura in cui attiva questa processualità, questo mutarsi reciprocamente che non disperde le identità ma le pone in relazione costante. E ciò si rende possibile soltanto pensando all'arte come a un «luogo dell'ospitalità» in quanto non appartenente «originariamente né all'ospite né all'invitato ma al gesto con cui l›uno accoglie l›altro».[31] Leggere l'operare critico sciasciano nei termini di un'espressione di 'pensiero ospitante' riconduce la sua riflessione sulle elaborazioni artistiche ancora una volta al fondamento della «esperienza intenzionale»[32] in quanto, come ci mostrano Lévinas[33] e Derrida con lui, «l'intenzionalità è ospitalità»:[34]

25. Di segno opposto la lettura di Onofri (2003, p. 151): «una concezione della letteratura di tipo per così dire neoplatonico, secondo cui, appunto, la grande letteratura sembra avere in dote un sistema di archetipi alla luce dei quali è la realtà ad acquistare un senso, non il contrario. Una concezione che Sciascia ha sommamente esemplato nell'*Affaire Moro* (1978)».
26. Contini (1972c, p. 114).
27. Contini (1972b, p. 105).
28. Contini (1972c, p. 117).
29. Come si è mostrato altrove e come Sciascia stesso suggerisce: «Di divagazione in divagazione – e nulla è più delizioso, per uno scrittore, del divagare, dell'estravagare: lo scrivere sembra diventare pura, trasparente esistenza», cfr. Sciascia (2004, p. 1217).
30. Cfr. Dufourmantelle (2000, p. 10): ospitalità come «domanda del luogo, che invita il soggetto a riconoscere d'essere per prima cosa un ospite».
31. Dufourmantelle (2000, p. 20).
32. Derrida (1998, p. 113).
33. Cfr. Lévinas (2006, p. 25).
34. Cfr. Derrida (1998, p. 113-114).

in questo senso l'esperienza dell'essere in relazione al mondo è quella di una «interruzione di sé attraverso sé come altro».[35] Questa impostazione permette di comprendere il senso profondo di quei procedimenti discorsivi, che, in tale ottica, dispongono la 'critica' d'arte sullo sfondo dello spazio eminentemente etico della relazione io-altro. Una simile collocazione riassume la stessa disposizione dilettante di partenza con cui Sciascia inclina alle manifestazioni creative, riqualificandone soprattutto il valore di esercizio,[36] di apertura attiva piuttosto che unilaterale motivo di compiacimento: lo stesso sfaccettare scettico, che contrappunta la svagata fruizione delle opere, perde ogni connotato depotenziante divenendo invece un operare per fare spazio «all'inatteso» che viene, alla «felice» scoperta capace di profilare la speranza di altre decisive scoperte. Ancora, quella collocazione, problematizza lo statuto del locutore il quale si afferma continuamente nell'esibita esposizione della prima persona proponendosi rispetto all'opera sia come protagonista-fruitore dell'astanza[37] sia come attore della sua dinamica 'descrittiva' la quale d'altro canto, proprio nei suoi caratteri di processualità e apertura, sfugge ad una piena direzionalità.

Questo conservare un «rapporto, segreto, vitale, con l'ignoto»[38] è del resto la cifra più indicativa della letterarietà dell'operazione in atto: da scrittore 'in proprio' che esercita una personale via letteraria alla critica d'arte, Sciascia, nel porsi «in funzione» dell'opera, trova così non solo una conferma a quella prassi, ma le ragioni profonde di essa.[39] La sua operazione critica non si articola invero in una seriazione di immagini[40] ma di aperture reminiscenti che realizzano «l'apprensione conoscitiva»[41] per via memoriale, e la 'tengono' in un «moto incessante di progresso».[42] L'impianto 'funzionale' origina in questo modo una paradossalmente anomala 'scrittura stereoscopica' intesa sì a rendere conto della dimensionalità fisica l'oggetto artistico, di cui però articola la profondità attraverso la proiezione rifrangente della divagazione, laddove il soggetto percipiente si specchia: la divagazione diviene allora, tra l'altro, un esercizio di invarianza che consente di cogliere la «complessività»[43] dell'oggetto. È possibile, in effetti, far derivare anche tale particolare 'stereoscopia' sciasciana

35. Cfr. Derrida (1998, p. 115).
36. Si veda la ricognizione etimologica del termine in Stella (1998, p. 110): «Tommaseo, che è uno degli autori cari a Sciascia, […] dice: "Il dilettante *esercita* l'arte più dell'amatore; ma può intendersene ancora meno"» [corsivo mio].
37. Cfr. Mengaldo (2005, p. 32): «Del soggettivismo dei "moderni" è facile cogliere precisi riflessi grammaticali e stilistici. Uno è quello che potremmo chiamare l'esternazione e quasi prosopopea dell'io». Tale postura si inspessisce nella complicazione dei livelli di realtà portando la narrazione-critica sciasciana ad esiti di rappresentazione dell'io quasi autofunzionali.
38. Risset (1991, p. 88).
39. Risset (1991, p.111): «Nelle opere recenti di biologi, epistemologi, di teorici, la complessità diventa modello cognitivo […]. Il racconto è "conoscenza della non-esclusione", è quello che è capace di dare spazio (nella grande letteratura novecentesca) alla colata della contingenza"».
40. Cfr. Contini (1972, p. 105).
41. Contini (1972c, p. 118).
42. Derrida, J. (2000) *Sull'ospitalità*. Milano: Baldini&Castoldi, p. 53.
43. Cfr. Ciasullo (2014, p. 26).

dall'influenza attiva dei «neuroni specchio»[44] sulla percezione. La presenza di questi ricettori è responsabile dell'innesco di tutti quei «meccanismi neuronali che sostengono il "potere" empatico "delle immagini"»[45] all'origine di quella forma di «simulazione incarnata»[46] che permette al cervello di riprodurre «gli stati somatici osservati o impliciti nel dipinto o nella scultura "come se" il corpo fosse presente»,[47] decisiva per la realizzazione di un'esperienza estetica. Tuttavia, relativamente al discorso sull'arte sciasciano importa di più sottolineare come questi processi siano separati «da ogni specie di imitazione esplicita di un movimento o gesto realisticamente ritratto, per essere piuttosto riferita a ciò che è implicito nel gesto o movimento estetico del creatore»:[48] ogni visione è dunque insieme orientata all'origine e protesa in associazione con altro, di modo che pure il discorso che intende 'parlarla' è sempre anche «soglia», come è sempre già al suo inizio discrimine permeabile di creazione e interpretazione. Attraverso una simile attitudine alla «simulazione incarnata» la visione è congenitamente predisposta ad attivare processi di ricostruzione[49] e comprensione[50] del tutto rapportabili alle dinamiche artistiche. Attorno alla matrice intenzionale, base della visione e oggetto della critica, si addensano dunque, naturalmente, fin da subito, apporti personali e investimenti di senso successivi: in tale dinamica assumono un rilievo primario le mediazioni linguistiche, e in particolar modo quelle codificate delle espressioni dell'arte. E più importante ancora che capire come la percezione possa informarsi del e nel linguaggio, è rendersi conto di quanto profondamente agisca il portato dell'immaginario[51] come fattore di messa a fuoco, filtro di selezione e coefficiente di investimento di senso. Non sarà un caso allora che Sciascia accordi la propria preferenza a quelle esperienze figurative che dalle necessitanti mediazioni culturali mostrano di farsi consapevolmente agire: proprio nella cognizione della loro presenza attiva, infatti, è possibile avanzare in pregnanza gnoseologica nella così aumentata capacità di condensazione simbolica.

L'attenzione per l'opera, il suo essere vista e detta, si traduce allora, non da ultimo, nella collocazione di quello che è un manufatto culturale, ovvero uno spazio di sedimentazione dell'immaginario, in una rete di connessioni: il lavoro della visione e della sua interpretazione è così, propriamente, il lavoro di una memoria attiva che seleziona, salva e oblia. Tuttavia, oltre l'intuibile peso della componente mnesica, ciò che Sciascia adombra attraverso i suoi tipici procedimenti discorsivi va ad involgere appunto il piano cognitivo

44. Freedberg / Gallese (2009).
45. Freedberg / Gallese (2009, p. 334).
46. Freedberg / Gallese (2009, p. 334).
47. Freedberg / Gallese (2009, p. 344).
48. Freedberg / Gallese (2009, p. 347): «Ipotizziamo che persino i gesti dell'artista, nella produzione dell'opera d'arte, inducano il coinvolgimento empatico dell'osservatore, attivando la simulazione del programma motorio che corrisponde al gesto evocato dal segno artistico».
49. Freedberg / Gallese (2009, p. 346-47)..
50. Un tipo di «comprensione esperienziale diretta dei contenuti intenzionali ed emotivi delle immagini» (Freedberg / Gallese (2009, p. 347).
51. Su come l'immaginario incida nella percezione dell'esperienza cfr. Domenichelli (2008).

della visione, afferendo alla coscienza dell'intangibilità della sua costruzione: in questa veste «esecutiva» infatti la stessa divagazione sembra interpretare l'enigma del rapporto tra esperienza e percezione sensibile, della misura sfuggente dell'incidenza direttiva, preordinante, di quanto è noto (a diverso ordine: sensoriale, operativo, culturale-immaginario, ecc.) sulla possibilità e modalità di attivazione dei meccanismi mentali[52] preposti all'intuizione del reale e delle sue immagini. Le evocazioni di testualità altre, le messe in parallelo, gli apparentamenti, i ricordi in relazione, sono indici di una modalità di conoscenza che sembrerebbe ricadere interamente entro l'ambito di una cognizione preformata:[53] eppure, proprio nel suo aspetto dinamico la divagazione scaturisce dal già dato innovative potenzialità di combinazioni disserranti che aprono a esplorazioni ulteriori, rinfrancanti la tensione alla verità che è dell'oggetto e nell'oggetto. Se nel 'sistema' sciasciano arte e letteratura sembrano più unite da medesime aspirazioni e tematiche che distinte dai differenti codici, allora si può ragionevolmente ritenere che quanto è valutato indice di letterarietà alta in ambito di scrittura, ovvero la relazione con la verità,[54] sia pienamente trasfondibile pure per la valutazione delle opere figurative: così la critica che vorrà coglierle, 'letteraria' anch'essa, avrà altrettanto per meridiana la realtà, materiale e contenutistica, dei propri oggetti. Si rende in questo modo chiaro che sebbene profondamente permeato dalla memoria delle immagini, in Sciascia, come ha colto Maria Rizzarelli, non via sia mai «l'abbandono alla dimensione visuale, la 'cieca' contemplazione della bellezza e della sua forza irrazionale»,[55] quanto piuttosto una particolare attrazione per la loro «lettura».[56] E alla luce delle osservazioni svolte finora sui caratteri delle soluzioni argomentative adottate risulta evidente come il suo esercizio critico si muova proprio nella direzione di un 'leggere' inteso a esplicitare, di aumento in aumento, i livelli compressi di stratificazione semantica. È peculiarmente nella vicinanza con l'"oggetto' artistico che ha modo di palesarsi il reticente razionalismo del pur deambulante e 'amoroso' sguardo sciasciano: quell'approccio alla «lettura diretta dell'opera come documento parlante»[57] è infatti la marca più sicura di una postura galileiana, e di una scrittura a servizio. E, se pur diverge nei risultati, Sciascia mostra nondimeno di far proprio il più autentico spirito longhiano quando con tanta lucida persistenza procede a una messa a significato del sostrato

52. Cfr. Sacks (2010).
53. Che rientrerebbe dunque nello stesso ordine delle somiglianze indicato da Sciascia quale chiave di lettura privilegiata per la comprensione della realtà siciliana, non da ultimo quella pertinente alla sfera pittorica, cfr. Sciascia (1983, p. 25): «Non c'è ordine senza somiglianze, non c'è conoscenza, non c'è giudizio. I ritratti di Antonello "somigliano"; sono l'idea stessa, l'arché, della somiglianza».
54. Cfr. Sciascia (1979, p. 81): «Lo scrittore rappresenta la verità, la vera letteratura distinguendosi dalla falsa solo per l'ineffabile senso della verità. Va tuttavia precisato che lo scrittore non è per questo né un filosofo né uno storico, ma solo qualcuno che coglie intuitivamente la verità».
55. Rizzarelli (2013, pp. 9-10).
56. Rizzarelli (2013, pp. 10).
57. Contini (1972c, p. 114).

temporale e culturale, e, insomma, del complesso delle correlazioni in cui l'opera è inserita. Solo per questa via la capacità comunicante e esperienziale dell'immagine è salvaguardata: altrimenti la sua fruizione diventa esposizione disarmata a un magma sensorio confusivo ed eterodirigente. Lo stesso Sciascia si esprime in termini tutt'altro che ambigui sull'argomento: «le immagini bisogna saperle leggere: uno dei guai del nostro tempo, e forse il più grande, è di essersi votato alle immagini dimenticando la lettura».[58] La relazione etica da cui si instaura e sviluppa il rapporto tra spettatore/lettore e opere è allora con un'alterità anche veritativa, il cui statuto come quello dell'ospite è a-identitario e altrettanto processuale. Dinamico perché aperto, in costante formazione e mutazione perché in relazione: tali sono i caratteri della verità dell'opera, come tali sono i connotati del discorso critico. Tuttavia nonostante queste qualità ricorrendo trasversalmente rendano la riflessione sull'arte sciasciana omogenea e riconoscibile, in nessun caso essa può dirsi sistematicamente ordinata da un metodo analitico pre-scelto e pre-stabilito, che del resto ne contrasterebbe la pulsione 'ospitale'.

Quella che informa le pagine di Sciascia è, piuttosto, una postura rammemorante le parallele esperienze di fruizione dell'arte, che, per quanto lontane in termini di contenuti e procedure, vanno a sedimentare la sua scrittura di molteplici realizzazioni possibili, restando al più soltanto latenti ma ugualmente capaci di orientare scelte, attenzioni, e soluzioni espressive. Lo stesso esempio longhiano di «scrittura in funzione d'altro», pur attentamente valutato da Sciascia, subisce riprese che ne ribaltano i motivi di prossimità con modalità che spesso non escludono forme paradossali di riproduzione, ma pure, ugualmente, agisce con indubbia evidenza oltre che nell'elezione di medesime finalità generali (una via letteraria alla critica) anche nella costruzione argomentativa (attenzione per l'oggetto-opera). Sciascia in questo modo riesce a tenere insieme, simultaneamente, l'istanza razionalizzante e il coinvolgimento empatico-emozionale del suo essere spettatore (si pensi a come la costruzione discorsiva per aumenti, non da ultimo, possa considerarsi figura dell'effetto di intima concatenazione emotiva della visione), portando non solo all'estremo ma risignificando completamente la polarità «galileiana» di «diligenza e voluttà». Nelle pagine sciasciane, infatti, il momento «attributivo»[59] del discorso critico si sposta sul materiale verbale incaricato di dire le opere in ragione del fatto che in un contesto discorsivo come quello descritto, strutturalmente orientato a un costruirsi processuale di avanzamento e ripresa, il polo di gravità intenzionale è la parola stessa, che si lega all'oggetto artistico non più in termini immediatamente o biunivocamente interpretanti ma quale testa di ponte di una progressiva liberazione semantica. L'accertamento filologico, nelle diverse forme che negli scritti d'arte assume – dallo scandaglio etimologico alle rapide miniature di analisi linguistica -, si fa così filo a piombo che riequilibra il moto di accelerazione iniziale impresso dalla sollecitazione insieme visiva,

58. Sciascia (1971, p. 8).
59. Tipico in Longhi, cfr. Contini (1972c, p. 117).

memoriale e sentimentale delle opere. L'esporsi ad esse della parola filologicamente nettata la rende principio attivo di trasformazione e intuizione, perché quel guardarsi indietro è ancora un guardare all'origine: della composizione verbale, certo, ma pure dell'inscrizione percettiva nella dimensione del dicibile, e del progetto creativo di cui partecipa. Ed è esattamente a questo punto che si innesta nella riflessione sciasciana il grande lascito della 'critica' ottocentesca dei dilettanti/amatori d'arte,[60] – lascito che vediamo agire pure sul 'conoscitore' Longhi[61] – nel momento cioè in cui la visione e l'opera stessa vengono ricollocate e ricondotte per il tramite della parola che le medita e la media alle circostanze materiali della loro realizzazione, all'aneddoto erudito che, stendhalianamente, «non si esaurisce mai in se stesso, ma si apre a una fruizione che lo attualizza»[62] e che, baudelairianamente, mobilita i margini 'desideranti'[63] della tensione progettuale di cui sono frammento. Il discorso sull'arte in questo modo si fa critico perché capace di restituire la presenza dell'assenza di potenzialità sospese che forzano il compimento e la chiusura della forma-opera chiedendo conto di quella «infinità»,[64] futura e originale, che le sta davanti, ancora non raggiunta e non sperimentata di un'umanissima realtà.[65] In tale dimensione partecipante Sciascia si rende così capace di profilare una personale possibilità di ermeneutica 'sternianamente' sentimentale,[66] itinerante e ironicamente scettica, che va a costituirsi, per l'ampiezza delle prospettive e chiavi di lettura, in uno straordinario caleidoscopio critico.

Bibliografia

Bosco, A. (2005). "Affare (a fare) difficile, la prosa": la contraddittoria "letterarietà" di Leonardo Sciascia, *Rassegna europea di Letteratura italiana*, 26, 115-131.

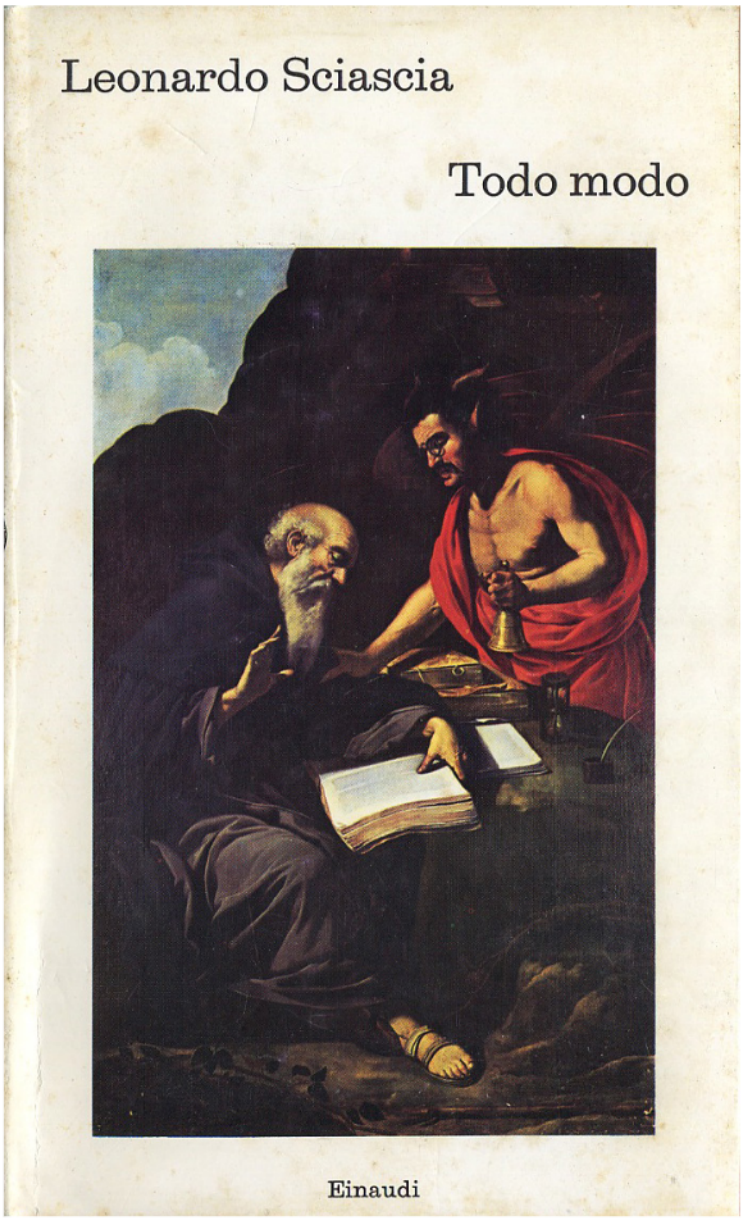
Bucca, A. (1999). *«Fuoco alle polveri». Brevi note su strutture linguistiche e problemi di traduzione nell'opera di Leonardo Sciascia*, *Segno*, 209.

60. Cfr. Macchia (1988, p.160): «Nel suo [di Baudelaire critico d'arte] amore della digressione, degna di Diderot, accade ch'egli ricrei con tanta intensità le immagini che ha dinanzi, da sostituirvi quelle dettate dalla propria immaginazione; punto estremo della "personalità" di un critico».
61. Oltre che nel ricorso all'aneddotica contestualizzante l'influenza di Baudelaire sul 'metodo' longhiano si misura secondo Raimondi nell'attenzione per il ruolo del pubblico come fattore determinante la stessa natura della funzione critica: cfr. Raimondi (2003, p. 101).
62. Ricorda (1991, p. 129).
63. Cfr. Risset (1991, p. 15-17): «è l'opera stessa "che desidera" e mette in scena, non l'individuo biografico anteriore all'opera […] si afferra nei progetti, oltre la possibilità di avvicinarsi alla letteratura nel suo stato non "dato" ma nascente e operativo, la vibrazione stessa dei limiti che l'opera traccia e solidifica».
64. Cfr. Lévinas (2006, pp. 23-24).
65. Cfr. Macchia (1988, p.76): «Baudelaire si è sempre lanciato contro i *professeurs-jurés* di estetica […]. Sembra che per Baudelaire il vero critico non conduca solo alla comprensione estetica del poeta […] ma ad una interpretazione del poeta stesso e della sua realtà umana».
66. L'opera di Sterne può aver particolarmente agito sulla poetica sciasciana per il tramite della riflessione pirandelliana sull'umorismo, cfr. Zava (2003).

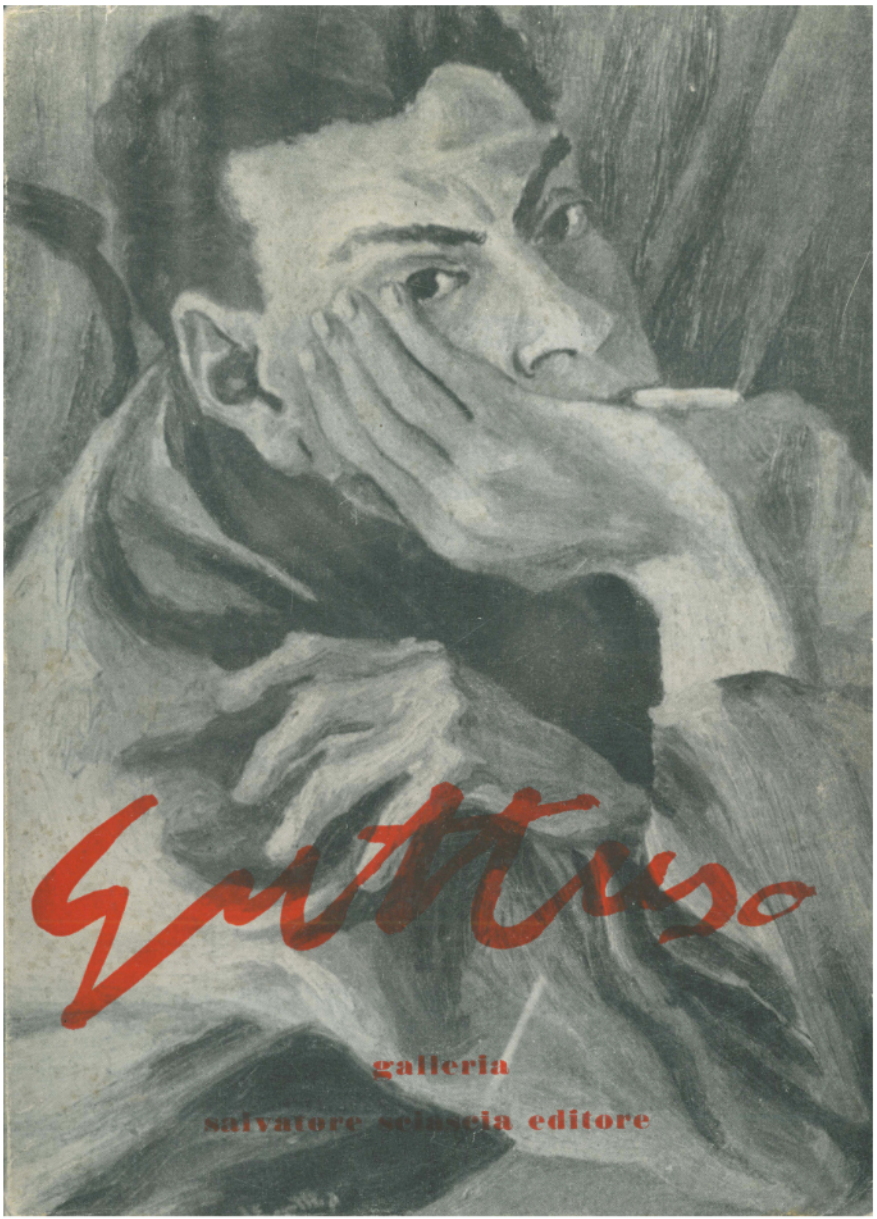
Ciasullo, A. (2014). La noctiluca scintillans e la terza dimensione della visione stereoscopica, *Research Trends in Humanities*, 1, 1, 26.
Cipolla, G. (2011). Leonardo Sciascia e le arti visive. La rivista «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura 1949-1989», I parte, *Annali di Critica d'Arte*, VII, 359-408.
Cipolla, G. (2012). Leonardo Sciascia e le arti visive. La rivista «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura» 1949-1989, II parte, Scritti di Sciascia sulle arti visive del Novecento su *«Galleria» (1952-1990)*, *Annali di Critica d'Arte*, VIII, 193-269.
Cipolla, G. (2014). 'Stendhalismo' e dintorni: Savinio, Clerici e altri. L'occhio di Leonardo Sciascia, *Letteratura&Arte*, 12, 173-190.
Cipolla, G. (2017) Leonardo Sciascia e la difesa dei beni culturali in Sicilia. In *Critica d'arte e tutale in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del Convegno del X anniversario della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (Perugia, 17-19 novembre 2015, a cura di G. Galassi, pp. 487-500). Passignano: Aguaplano.
Cipolla, G. (2018). Nell'ombra di Caravaggio. Leonardo Sciascia e la Natività dell'Oratorio di San Lorenzo: una storia non semplice.In *Una storia non semplice. Suggestioni caravaggesche dai depositi di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo Abatellis, 13 maggio – 17 settembre 2017, a cura di G. Barbera & E. De Castro, pp. 95-103). Palermo: Regione siciliana.
Cipolla, G. (2020). *Ai pochi felici. Leonardo Sciascia e le arti visive. Un caleidoscopio critico* (introduzione di G.C. Sciolla). Palermo: Edizioni Caracol.
Contini G. (1988). Rinnovamento del linguaggio letterario. In Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)* (pp. 107-122). Torino: Einaudi, 1988.
Contini, G. (1970). Per Roberto Longhi, *Paragone Arte*, XXI, 244, 3-5.
Contini, G. (1972a). I. Sul metodo critico di Roberto Longhi. In Id., *Altri esercizi (1942-1971)* (pp.101-110). Torino: Einaudi; Contini, G. (1972b). III. Per la ristampa del Piero. In Id., *Altri esercizi (1942-1971)* (pp. 123-126). Torino: Einaudi.
Contini, G. (1972c). *II. Longhi prosatore*. In Id., *Altri esercizi (1942-1971)* (pp. 111-22). Torino: Einaudi.
Contini, G. (1973). Prefazione. In Longhi, R. (1973). *Da Cimabue a Morandi*, Milano: Mondadori, pp. IX-XX.
Contini, G. (1974). Due frammenti di critica della critica. II. Per un italianista. In Id., *Esercizi di lettura* (pp. 199-204). Torino: Einaudi.
Contini, G. (1988). Varianti del *Caravaggio*. Contributo allo studio dell'ultimo Longhi. In Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968-1987)* (pp. 299-318). Torino: Einaudi.
Costa, M. T. (2008). *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*. Macerata: Quodlibet.
Derrida, J. (1998). *Addio a Lévinas*. Milano: Jaca Book.
Derrida, J. (2000). *Sull'ospitalità*. Milano: Baldini&Castoldi.
Di Grado, A. (1991). Lo scrittore e il saggista. In *Omaggio a Leonardo Sciascia. Atti del Convegno di Agrigento 1990* (a cura di Pecoraro Z., Scrivano, E.). Agrigento: Provincia di Agrigento.
Domenichelli, M. (2008). L'immaginario reticolare: memoria personale, memoria culturale e tematologia. *Allegoria*, 58, luglio-dicembre, 34-48.
Dufourmantelle, A. (2000). Presentazione. In Derrida, J. (2000) *Sull'ospitalità*. Milano: Baldini&Castoldi.
Freedberg, D., Gallese, V. (2009). Movimento, emozione ed empatia nell'esperienza estetica. In *Teorie dell'immagine* (a cura di A. Pinotti & A. Somaini, pp. 331-351). Milano: Raffaello Cortina Editore.

Grassi, L. (1955). *Costruzione della critica d'arte*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
Izzo, F. (1998). Come Chagall vorrei cogliere questa terra, Leonardo Sciascia e l'arte. Bibliografia ragionata di una passione. In *La memoria di carta* (pp. 191-276). Milano: Edizioni Otto/Novecento;
Lévinas, E. (2006). *Totalità e infinito*. Milano: Jaca Book.
Macchia, G. (1988). *Baudelaire critico*. Milano: Rizzoli
Marchesini, M. (2005). *Scrittori in funzione d'altro. Longhi, Contini, Gadda.* Modena: Mucchi editore.
Mengaldo, P. V. (1991). Preliminari dopo Contini. In Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie* (pp. 159-163). Torino: Einaudi-
Mengaldo, P. V. (2005). *Tra due linguaggi*. Torino: Bollati Boringhieri.
Moliterni, F. (2004). L'atroce nudità della parola 'potere'. Note su «L'affaire Moro» di Leonardo Sciascia, *Sincronie*, VIII, (15), 99-102.
Motta, A. (2009). *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*. Palermo: Sellerio
Motta, A. (Ed.). (1985). *Leonardo Sciascia. La verità, l'aspra verità*, Manduria: Lacaita.
Onofri, M. (2003). Un'ipotesi su Sciascia: metafisica della realtà o realtà della metafisica? In Id., *La modernità infelice* (pp. 150-162). Cava de' Tirreni: Avagliano.
Raimondi, E. (2003). *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*. Milano: Mondadori;.
Ricorda, R. (1991). Sciascia e Stendhal. In Pecoraro, Z., Scrivano, E. (1991, a cura di). *Omaggio a Leonardo Sciascia* (pp. 123-134). Agrigento: Provincia di Agrigento.
Risset, J. (1991). *La letteratura e il suo doppio*. Milano: Rizzoli.
Rizzarelli, M. (2013). *Sorpreso a pensare per immagini*. Pisa: ETS
Sacks, O. (2010). *L'occhio della mente*. Milano: Adelphi.
Sciascia, L. (1971). Nota. In Salvo Barcellona, G., Pecoraino, M. (1971, a cura di), *Gli scultori del Cassaro* (p. 8). Palermo: Edizioni In.gra.na.
Sciascia, L. (1979). *La Sicilia come metafora*. Milano: Mondadori.
Sciascia, L. (1983). L'ordine delle somiglianze. In Id., *Cruciverba* (pp. 23-29). Torino: Einaudi.
Sciascia, L. (2004). La sentenza memorabile. In Id., *Opere [1984-1989]*. Milano: Bompiani.
Spalanca, L. (2012). *Leonardo Sciascia: la tentazione dell'arte*. Caltanissetta: Salvatore Sciascia.
Stella, V. (1998). Valori e disvalori del dilettantismo In Cincotta, R., Carapezza, M. (1998, a cura di). *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*. Milano: Amici di Leonardo Sciascia.
Traina, G. (1999). Postille sul Cavaliere e la morte. In Id., *In un destino di verità. Ipotesi su Sciascia* (pp. 137-145). Milano: La vita felice; Traina, G. (2009). *Una problematica modernità*. Acireale-Roma: Bonanno;
Traina, G. (2009). Un ragionamento su Sciascia in due tempi. In Id., *Una problematica modernità* (pp. 31-38). Acireale-Roma: Bonanno Editore,
Traina, G. (2012). Leonardo Sciascia interprete di Guccione. *Letteratura e Arte*, 10, 193-198.
Zava, A. (2003). Riflessi e suggestioni nell'universo umoristico pirandelliano tra Laurence Sterne e Alberto Cantoni, *Levia Gravia*, 5, 1-20.
Zinato, E. (2006). Lo strazio e la luce. L'esordio poetico di Leonardo Sciascia, *Istmi*, 17-18, 15.

Fig. 1. Antonello da Messina, *Annunciata,* 1476, Polo Museale di Palermo, Palazzo Abatellis.



L. Sciascia, *Todomodo*, Einaudi, Torino 1974, copertina con Rutilio Manetti, *La tentazione di s. Antonio Abate*, 1630 c., Siena, Chiesa di Sant'Agostino.



Sovraccoperta di Renato Guttuso, «Galleria. Rivista bimestrale di cultura», Salvatore Sciascia Editore, a cura di N. Tedesco, XXI, 1-5, gennaio-ottobre 1971.